
Andrea Segre entre éthique, esthétique et politique

Brigitte Le Gouez



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/454>

DOI : 10.4000/transalpina.454

ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016

Pagination : 173-188

ISBN : 978-2-84133-839-9

ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Brigitte Le Gouez, « Andrea Segre entre éthique, esthétique et politique », *Transalpina* [En ligne], 19 | 2016, mis en ligne le 19 décembre 2019, consulté le 06 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/454> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.454>

Transalpina. Études italiennes

ANDREA SEGRE

ENTRE ÉTHIQUE, ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE

Résumé : De ses premiers documentaires à la fin du XX^e siècle jusqu'à ses fictions les plus récentes, *Io sono Li* (2011) et *La prima neve* (2013), le cinéma d'Andrea Segre enregistre les tensions du réel et procède à une sorte d'« état des lieux » pour remonter aux sources des dysfonctionnements qui affectent le corps social, en particulier dans ses composantes les plus fragiles : Tsiganes, ex-colonisés, migrants, travailleurs clandestins, classes populaires déportées aux marges de la cité. Il leur donne une visibilité et rend audibles leurs voix. Nous y voyons une expérience politique intéressante, dans laquelle prend corps l'utopie d'un cinéma démocratique tel que l'avait rêvé Zavattini dans les années 1960, même si on peut s'interroger sur les limites épistémologiques de ce cinéma du témoignage et sur la liberté interprétative laissée au spectateur. La force politique du propos ne doit pas occulter non plus les dimensions esthétique et poétique d'une œuvre où se déploie un art du portrait assez remarquable.

Riassunto : Sin dai primi suoi documentari alla fine del '900 fino ai lungometraggi di finzione più recenti, *Io sono Li* (2011) e *La prima neve* (2013), il cinema di Andrea Segre registra le tensioni del reale e ne indaga le storture. Dedicata particolare attenzione alle componenti più fragili del corpo sociale: zingari, ex-colonizzati, migranti, lavoratori clandestini, classi popolari deportate ai margini della città, e da loro uno spazio di visibilità. Le loro voci escono dal silenzio. In questo vediamo un'esperienza politica rilevante sulla scia dell'utopia di un cinema democratico e partecipativo quale l'aveva sognato Zavattini negli anni Sessanta, anche se possiamo interrogarci sui limiti epistemologici di questa cinematografia della testimonianza nonché sulla libertà interpretativa rimasta allo spettatore. La forza politica del discorso filmico non deve poi distogliere l'attenzione dalla dimensione estetico-poetica di un'opera in cui l'arte del regista ci offre una galleria di ritratti di grande umanità.

Andrea Segre, quadragénaire socialement engagé qui avait déjà à son actif une douzaine de réalisations, a conquis une visibilité nouvelle dans le panorama contemporain du cinéma italien après le succès de *Come un uomo sulla terra* (documentaire, 2008) et celui de *Io sono Li* (fiction, 2011). Si l'on avait jamais cru pouvoir traiter de politique comme d'un « objet » dont le film serait – en quelque sorte – le contenant, cette illusion ne saurait résister longtemps à l'analyse de la production d'un auteur auquel sa formation comme ses divers types d'engagements ont donné un profil singulier. La

construction de l'œuvre ainsi que la pratique cinématographique du réalisateur ont beaucoup à nous apprendre sur son rapport au politique (ou à « la » politique : il faudra, plus avant, sortir de cette indétermination provisoire du genre). Son cinéma documentaire, même s'il prend naissance « sur le terrain » auprès de témoins « *presi dalla strada* », est loin d'être neutre et il serait vain de prétendre dissocier le discours de son objet.

Au moment de tracer un bref portrait de l'auteur – cinéaste mais aussi sociologue, spécialiste des sciences de la communication, enseignant à l'université, blogueur, auteur de projets audio-vidéo – nous reviennent en mémoire les propos d'une autre personnalité tout aussi polyvalente, un génial touche-à-tout qui se qualifiait lui-même de « *dilettante* » malgré sa maîtrise bien réelle des différentes expressions auxquelles il s'était essayé ; né à la même époque que le cinéma, Alberto Savinio¹ disait du septième art : « *è un terribile svelatore di segreti [...] un'arte che cerca le verità nascoste* »². Cette intuition savinienne aurait sa place en exergue à la filmographie de Segre, qui compte une vingtaine de moyens et longs métrages réalisés entre 1998 et 2015³. Ses « enquêtes » – le terme peut s'entendre de façon assez littérale lorsqu'il s'agit de films comme *Il sangue verde* (2010 ; sur les événements de janvier 2010 à Rosarno Calabro) ou *Come un uomo sulla terra* (sur le parcours des migrants subsahariens en direction de l'Italie), de façon moins littérale dans le cas des fictions *Io sono Li* (2011) et *La prima neve* (2013) – comportent une dimension ethnographique et / ou sociologique. La logique qui les gouverne s'émancipe de la narration linéaire pour obéir à celle du dévoilement progressif où, à partir de l'émiettement des faits ou des événements relatés par bribes par un ou plusieurs témoins, ce qui se présentait comme un puzzle va peu à peu révéler un dessin d'ensemble.

L'auteur

Né en Vénétie en 1976, Andrea Segre, après un doctorat en sociologie de la communication, a enseigné l'analyse ethnographique des productions vidéo ainsi que la communication sociale à l'université de Bologne jusqu'en 2010. Son travail de cinéaste a ensuite pris le pas sur ses autres domaines d'activité.

-
1. Si lui-même ne pratiqua pas le septième art, Alberto Savinio (Athènes, 1891 – Rome, 1952) élaborait pourtant une demi-douzaine de sujets de films dans les années 1940 et publia un grand nombre de critiques cinématographiques, dès les années 1920, dans divers périodiques (dont plusieurs revues spécialisées).
 2. A. Savinio, « Galleria », in *Il Sogno meccanico*, V. Scheiwiller (éd.), Milan, Quaderni della fondazione Primo Conti, 1981, p. 67 ; première parution dans la *Rivista del cinematografo* en février 1924.
 3. Les observations qui suivent sont fondées sur l'analyse de la production de 2008 à 2015.

Marco Bertozzi, dans sa *Storia del documentario italiano* parue en 2008, ne fait mention de lui que dans une brève note de bas de page⁴. C'est, en fait, cette même année 2008 que *Come un uomo sulla terra*, documentaire « coup de poing » plusieurs fois primé⁵, attire l'attention des professionnels, lui vaut leur reconnaissance et celle d'un certain public. L'enquête filmique révélait des complicités inattendues entre les instances européennes et l'État libyen – dernier rempart avant l'Europe – dans la tentative d'endiguer les masses migrantes qui traversent le Sahara. Mais c'est surtout en 2011 que le grand public découvre le travail d'Andrea Segre avec le long métrage *Io sono Li* (distribué à l'international sous le titre français moins polysémique mais commercialement plus attirant de *La petite Venise* et sous le titre : *Shun li and the Poet* dans les pays anglophones). Inspiré d'une situation réelle, le drame met en scène une jeune femme immigrée de Chine, à qui sa communauté d'origine a assigné un emploi dans un bar de Chioggia. Si, par son réalisme, le film tend parfois vers le reportage, le cinéaste a toutefois fait appel à des acteurs professionnels reconnus : à côté de Marco Paolini, Roberto Citran et Giuseppe Battiston, l'actrice préférée du cinéaste chinois Jia Zhang-Ke, Zhao Tao, dont Segre a particulièrement apprécié le jeu tout en retenue et pourtant expressif, et l'acteur serbo-croate bien connu d'Hollywood, Rade Šerbedžija, dans le rôle de Bepi, pêcheur immigré de longue date de l'ex-Yougoslavie. Les dimensions ethnographique, sociologique et poétique s'entrecroisent dans ce film très abouti et donnent une œuvre riche mais sobre, plastiquement remarquable car Luca Bigazzi (parmi les meilleurs directeurs actuels de la photographie) a su capter l'ambiance très particulière de la lagune, subtil mélange de couleurs chaudes et froides, à l'image d'un milieu ambivalent, à la fois chaleureux et distant. Si le milieu participe des flux et des échanges internationaux, la composante humaine y reste profondément conservatrice, souvent rétive à la métabolisation de l'élément étranger. Andrea Segre connaît bien le milieu qu'il dépeint : si lui-même est né à Dolo, sa mère est originaire de Chioggia⁶, où il a passé les étés de son enfance.

Il tourne actuellement au rythme d'environ un film par an et voyage pour les besoins de la réalisation et de la promotion de ses films. Au

-
4. M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venise, Marsilio, 2008, p. 284.
 5. Grand prix TéléFrance du meilleur documentaire au Centre méditerranéen de la communication audiovisuelle de Marseille (2009) ; prix de la communication interculturelle TV5 Monde à Montréal... Pour une liste exhaustive des distinctions reçues, voir le site www.zalab.org.
 6. « *It was virgin territory from a cinematic point of view* », observe le producteur Francesco Bonsembiante (« China and Italy meet in a Seaside Bar », *New York Times*, 19 janvier 2011).

moment où nous l'évoquons, le réalisateur est invité à la Freie Universität de Berlin où sont présentés *Io sono Li* et *La prima neve* (2013). Comme dans le drame précédent, ce deuxième long métrage de fiction soumet à l'observation un élément allogène (ici, un réfugié togolais) plongé dans un milieu social et culturel très marqué par son terroir d'appartenance, une vallée du Trentin. Le cinéma n'est pas le seul véhicule des prises de position militantes d'Andrea Segre : présent sur les réseaux sociaux, son blog appelle régulièrement à des actions en faveur des réfugiés ou de la lutte anti-mafia.

L'œuvre

Come un uomo sulla terra a donc marqué un tournant dans le parcours d'Andrea Segre. Autant par ses conditions de réalisation que par son objet, ce documentaire sortait de l'ordinaire. Dans ces années 2000, la route du Sahara amène en Italie des flux toujours renouvelés de migrants, notamment érythréens et éthiopiens. Convié à animer un atelier vidéo dans un centre d'accueil pour les réfugiés, Andrea Segre y rencontre l'Éthiopien Dagmawi Yimer, avec qui il va co-réaliser le film qui se construit à partir des témoignages des migrants. L'intérêt pour l'autonarration filmique avait déjà amené Segre à réaliser un documentaire intitulé *Kerchaou*, du nom de l'oasis tunisienne où, en 2006, il avait mis en œuvre son projet. Il s'agissait non seulement de recueillir une parole, ce qui relève de la pratique sociologique de l'entretien, mais aussi de donner les moyens à cet autre habituellement privé de parole de bâtir son propre discours. *Kerchaou* se définit comme

*una riflessione sulle possibilità, per i giovani che vivono in aree culturalmente e geograficamente isolate, di accedere attivamente ai mezzi di comunicazione. Che significa diventare narratori della propria realtà e non solo passivi fruitori di immagini provenienti da mondi lontani verso cui sognare di fuggire*⁷.

Ainsi, Segre, sociologue, ethnologue, expert en communication, avait mis au point une méthode d'investigation filmique aux finalités croisées mais cohérente et efficace. Au fil des enquêtes se révèle la barbarie souvent dissimulée derrière la civilité apparente de nos sociétés. La réalisation la plus récente à l'heure où nous écrivons, *I sogni del lago salato* (2015), traite de l'impact de l'installation des multinationales sur les équilibres traditionnels. Parti enquêter au Kazakhstan, qui connaît actuellement un boom économique dû essentiellement à l'exploitation par l'ENI des ressources naturelles en pétrole et en gaz, Segre instaure dans son film un parallèle

7. « Kerchaou. Liberi segnali dal deserto », <https://Terzacom.wordpress.com> (site de l'Observatoire de la communication sociale et de l'édition du Troisième secteur).

avec l'histoire italienne des années 1960. En s'approchant au plus près de la perception des habitants des grandes steppes, il enregistre la désorientation produite par des choix politiques qui leur échappent, dictés désormais par les multinationales. C'est une forme de barbarie insidieuse qui s'installe, induite par une idéologie du profit imposée de l'extérieur : elle ignore le citoyen ou l'instrumentalise. Le titre du film rappelle la dimension omise (ou niée ?) par le système : celle, impalpable et pourtant consubstantielle à la nature humaine, du rêve et du désir.

Dans la terminologie des études postcoloniales, on définirait le projet de Segre comme élaboration d'un espace de parole ouvert / offert au « sujet subalterne ». Là résiderait le fondement de l'éthique du réalisateur : affirmer que la parole de l'autre a autant de poids que la nôtre, et que, même habitant des marges et des périphéries, il a aussi « droit de cité ». On entre ici dans la dimension politique du travail de l'auteur car il est bien question ici « du » politique (au masculin) : projet commun dans lequel chaque habitant de la cité (*cittadino*) doit trouver sa place. À partir de ces prémisses, l'enquête filmique se construit entre le constat et la dénonciation.

On dénonce les abus d'un pouvoir aveugle, souvent difficile à localiser. Tout n'est certes pas aussi dramatique que le blanc-seing accordé par l'Europe à la Libye pour le racket et la torture des candidats à la migration⁸, mais d'autres enquêtes filmiques dévoilent d'autres collusions : entre un gouvernement et des multinationales, entre les autorités civiles et les mafias, entre les municipalités et les promoteurs immobiliers... On passe alors du politique à LA politique, comme exercice d'un pouvoir qui crée les conditions du malaise.

Le constat est réalisé par la mesure « sur le terrain » de l'effet des décisions prises, comme on dit, « en haut lieu ». Les classes populaires ont été chassées du centre « historique » de Rome pour se retrouver au « lieu du ban » dans des banlieues toujours plus lointaines, dépourvues de services, où elles sont abandonnées à elles-mêmes. Progressivement émerge la dépolitisation d'un citoyen à qui sa vie échappe ; à la conscience de sa perte de prise sur le réel, s'ajoute un sentiment de désorientation : « *non so più da che parte sto* »⁹, déclare une ancienne militante de gauche. Le péril transparait en filigrane car l'Histoire montre que c'est dans ces moments où les citoyens ont l'impression de ne plus être pris en compte que la démocratie vacille.

8. Le raccourci de la formule semble choquant, mais quelque euphémisées que puissent être les tournures, ce qui, en dernière analyse, est mis au jour, ce sont les circuits économiques et diplomatiques par lesquels les subventions européennes arrivent dans un pays chargé d'endiguer, par des moyens laissés à sa libre appréciation, les migrants dont l'Union européenne ne veut pas.

9. *Magari le cose cambiano*.

« Le racisme, il est dans l'air, il entre dans nos maisons »¹⁰, dit le même personnage qui, lucide, résiste contre la contamination idéologique par « l'air du temps ». Autour d'elle, ses voisines semblent plus fragiles. La désorientation mentale dont témoignent ces femmes est traduite à l'image ; spatialisée, elle s'exprime dans les topographies absurdes d'une périphérie romaine où les immeubles plantés au milieu de terrains vagues (qui, à distance d'un demi-siècle, ne sont pas sans évoquer au cinéphile des plans de *Mamma Roma*¹¹), sont entourés de voies inachevées et d'allées ne menant nulle part. Dans ces espaces déstructurés à l'affectation douteuse (parkings ? impasses ?), ces femmes, habitantes de la même résidence, semblent errer plutôt que se promener et, de ce qui n'arrive pas à se constituer en véritable conversation, surgit l'expression d'un même malaise. C'est la dégénérescence du pacte social qui se révèle à l'écran.

À partir de là, et de ce qu'on définirait en italien comme un « *cinema d'impegno civile* », la position d'Andrea Segre nous apparaît comme celle du « veilleur » (ou, si ça n'était devenu un statut, du « lanceur d'alerte »). La réminiscence d'un commentaire biblique nous ramène à l'esprit cette figure qui veille quand les autres dorment... : si le veilleur aperçoit le danger – dit le commentateur – il est alors tenu d'alerter la cité, sous peine de porter la responsabilité des événements néfastes qui pourraient s'ensuivre.

Le projet global est complexe : entre investigation et mise au jour des rapports de pouvoir souterrains, il explore aussi les mécanismes de l'auto-narration et de la communication sociale. On s'intéressera donc de plus près à l'outil que le cinéaste élabore à cet effet.

Un cinéma dialectique

Sociologue, le cinéaste pose la question des rapports de pouvoir et mène son enquête dans les marges où sont confinés les sujets économiquement faibles et/ou discriminés : Tsiganes, migrants, réfugiés, populations des banlieues... Ethnologue, le cinéaste enregistre la diversité du monde et sous la diversité apparente, des soucis, des aspirations, des rêves qui reconduisent tous à une même dimension très humaine. Sa (dé)monstration pourrait illustrer la pensée de Lévinas qui voyait le fondement de l'éthique dans l'aptitude à reconnaître son propre visage dans le visage de l'autre. Dans un moment où la question migratoire est particulièrement sensible, le décentrement de la vision eurocentrée promu par la plupart des documentaires de Segre a valeur d'engagement politique.

10. *Magari le cose cambiano*. C'est nous qui traduisons.

11. P. Pasolini, *Mamma Roma*, 1962.

Vidéaste, sa passion du « voir » paraît quasiment relever de la pulsion... Dans la scène d'ouverture de *Magari le cose cambiano* (2009), le paradigme visuel est exalté : au plan rapproché sur les touristes armés de caméscopes (tandis que dans la profondeur de champ en circulent d'autres, équipés de lunettes de vue ou de soleil) succède un plan sur des touristes prenant des photos ; regard dédoublé ou redoublé, le dispositif optique est mis en exergue. Le choix même du logo de ZaLab, l'association fondée en 2006 par Segre avec quatre autres réalisateurs, est particulièrement éloquent : le personnage animé à la tête en forme de caméra pourrait être la déclinaison graphique du « cinéma-œil » théorisé par Vertov.

Sur le site du collectif ZaLab, les réalisateurs (Matteo Calore, Stefano Collizzolli, Maddalena Grechi, Andrea Segre et Sara Zavarise) se définissent comme « *filmmakers e operatori sociali* »¹². À l'heure où triomphe une idéologie entrepreneuriale et individualiste, le choix d'une forme associative s'inscrit relativement « à contre-courant ». La finalité est de réaliser des vidéos « participatives » définies en ces termes : « *Il video partecipativo è l'officina delle storie. I laboratori di ZaLab si rivolgono a chi vive al margine e normalmente non si esprime con il video, ma che grazie al percorso laboratoriale può diventare autore di racconti inediti sulla realtà* »¹³. Après le tandem avec Dagmawi Yimer, l'expérience de la co-réalisation est réitérée avec Stefano Liberti pour *Mare Chiuso* (2012) : la parole est aux migrants sauvés de la noyade en Méditerranée, qui, après s'être crus accueillis en Italie, se sont vus refoulés dans des camps libyens. « *ZaLab inoltre promuove campagne sociali per diffondere democrazia e diritti delle minoranze, soprattutto grazie alla rete di distribuzione civile che ha costruito negli anni per favorire la libera circolazione di film e documentari* »¹⁴, lit-on sur le site. L'enjeu commercial est donc secondaire car l'impératif premier est de favoriser la circulation des documentaires et de la parole qu'ils véhiculent. Le nom de Zalab place le projet dans le sillage d'une des plus grandes figures du cinéma italien. Dans cette expérience collective, on pourrait voir une version contemporaine du projet de Zavattini, dans les années 1960, d'un cinéma collectif et autoproduit, émancipé des logiques du profit et au service du citoyen et de la communauté¹⁵.

12. Cf. www.zalab.org.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. Le projet voulu par Zavattini donna naissance à quelques « *Cinegiornali liberi* » entre 1968 et 1970. Pour une remise en perspective de cette expérience, cf. M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano...*, p. 193 sq.

Le cinéma documentaire de Segre procède par juxtaposition de « morceaux » : des témoins relatent leur vision d'une situation donnée à partir du point de vue qui est le leur. *Ka drita ?* (2001), *Marghera Canale nord* (2003), *Come un uomo sulla terra*, *Magari le cose cambiano*, *Il sangue verde*, *Mare chiuso* et *Come il peso dell'acqua* (2014) : la construction chorale est récurrente. De la multiplication des points de vue émerge un tableau dont l'unité se révèle progressivement.

Par l'insertion d'images d'archives, le présent se met à dialoguer avec le passé ou alors, la composition contrapuntique instaure une dialectique entre micro et macro-histoire. Aux plans d'ouverture de *Come un uomo sulla terra* montrant Dagmawi Yimer assis au terminus des bus à la gare Termini, font suite des images de l'Éthiopie à l'époque coloniale ; dans *Il sangue verde*, le réalisateur rapproche l'exploitation d'une main-d'œuvre misérable dans la Calabre des années 1930 et celle des clandestins africains au XXI^e siècle ; le Kazakhstan de 2015 est comparé à l'Italie des années 1960 (illustrée par les archives familiales des parents de Segre dans *I sogni del lago salato*). Ces rapprochements visent à mettre en évidence la systématicité de certaines dynamiques socio-économiques mais aussi à remonter aux « racines » du mal, en signifiant que les problématiques du présent ne sont pas lisibles sans prise en compte d'un passé dont elles portent les stigmates.

Un « grand témoin » est parfois convoqué, qui commente et explicite un rapport suggéré par l'image : dans *Il sangue verde*, ce rôle revient au sénateur Giuseppe Lavorato, ancien maire de Rosarno (avant les événements de 2010). Son statut particulier – ou l'inscription en contrepoint de son intervention ? – est souligné par le choix de le filmer en noir et blanc.

Valeur heuristique de l'image

Tout le projet cinématographique de Segre est sous-tendu par une visée cognitive : donner à voir pour comprendre, dévoiler ce qui était caché, pousser les portes et aller voir « de l'intérieur ». Dans *Il sangue verde*, un travailleur africain raconte que les Blancs ne franchissent jamais le seuil de l'appartement que lui a alloué la municipalité ; ceux qui viennent lui proposer un travail frappent à la porte mais n'entrent pas. Segre, lui, est entré et, avec sa caméra¹⁶, nous entraîne à sa suite.

16. « Moi, c'est-à-dire la machine, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. / Désormais je serai libérée de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement. / Je m'approche des choses, je m'en éloigne. Je me glisse sous elles, j'entre en elles. [...] / Je vous fais découvrir le monde que vous ne connaissez pas [...] », pouvait-on lire il y a presque cent ans dans le manifeste de Vertov (1923).

Le « cinéma du réel » n'entretient pas forcément un rapport mimétique avec celui-ci. Segre ne cherche pas à restituer l'événement dans sa plus ou moins grande linéarité mais il utilise le cinéma comme instrument maïeutique : au terme de l'enquête filmique, on accouche d'une vérité qui était déjà là mais le manque de recul nous empêchait d'en distinguer la forme.

Les débuts sont souvent placés sous le signe de l'indétermination ; pendant de longues minutes parfois, le spectateur se trouve dans l'incapacité de déterminer précisément ce dont il est question. Un homme en bottes en caoutchouc, au début de *Il sangue verde*, se promène dans un hangar au milieu d'objets jonchant le sol : matelas, tentes igloo, sacs en plastique, vêtements, seaux, jerricans vides... Est-ce une décharge ? Un campement nomade après expulsion ? L'image projette à la face du spectateur l'enregistrement d'un état de faits donné mais elle n'est pas spontanément intelligible. Après la scène des touristes aux abords du Colisée, dans *Magari le cose cambiano*, une femme d'âge mûr raconte que le quartier était autrefois animé par un réseau de services maintenant disparu : le spectateur est plongé *in medias res* dans une réalité locale dont il ne connaît pas la cause. Si on devine qu'on traitera d'urbanisme, on ne pressent toutefois pas le cœur du problème : la toute-puissance du groupe Caltagirone, elle-même expression locale d'un problème plus général, la collusion entre les pouvoirs municipaux et les promoteurs immobiliers.

À partir de la sollicitation d'un point de vue individuel, la perspective va s'élargissant pour reconduire au cadre politique général. Comme le disait Savinio, ce sont bien les « *verità nascoste* » qui sont révélées – au sens où, dans la photographie argentique, on parle de produits révélateurs – au terme d'un parcours progressif où, à travers les témoignages, des éléments de sens se sont peu à peu mis en place. « Du » politique, aperçu dans sa manifestation locale, on aboutit fréquemment, au terme de la parabole, à une mise en question de « la » politique : remontant aux racines de ce qui affluerait, les dysfonctionnements profonds d'un système sont mis au jour. Par la dénonciation des grands groupes entrepreneuriaux, de la spéculation immobilière, du laxisme des autorités, des collusions entre les démocraties et les États autoritaires, le cinéma de Segre s'inscrit naturellement dans la filiation de Rosi.

Un ou plusieurs personnages / personnes jouent souvent le rôle de « *cicerone* » et nous guident dans l'entreprise de « *pedinamento* »¹⁷ de leur

17. Est-il besoin de rappeler que la théorie du « *pedinamento della realtà* » fonde le cinéma de Zavattini ?

réalité. Leur fonction est essentielle dans le décryptage du réel¹⁸. L'adolescente italo-égyptienne, dans *Magari le cose cambiano*, lit dans le car qui l'emmène chaque jour de sa lointaine banlieue vers le lycée. « *Io adesso leggo Marx* », dit-elle,

E lui ha dimostrato che l'obiettivo della classe borghese... del capitalismo in generale... non è quello di produrre un bene, di soddisfare il bisogno dell'uomo ma è quello di accrescere il capitale attraverso la produzione e quindi, quello che fa il capitalista non è pensare a quello che fa, pensare al bene che deve essere la casa. La casa è un bene importantissimo. Non pensa al bene che serve al cittadino. Pensa al suo profitto; quindi costruiamo tante case, mettiamo lì dentro chiunque – non fa niente – come vivono – non fa niente – importante è che noi costruiamo case, diamo case – le vendiamo – e abbiamo profitti¹⁹.

On comprend alors l'incohérence de l'urbanisme périphérique qui nous a été montré : les promoteurs ne construisent pas pour le bien-être des habitants, mais pour que les affaires tournent, que les cimentiers fassent des affaires, que les agences immobilières et les publicitaires engrangent des profits.

D'autres énoncent d'autres enjeux sous-jacents : tandis que l'espace habité commence à se cloisonner entre Romains de toujours, immigrés de longue date et nouveaux immigrants, tandis que la tentation du racisme serpente dans les allées, l'ancienne habitante du quartier du Colisée met en garde ses voisins de Ponte di Nona : « *Quello che dobbiamo fare* », dit-elle au cours d'une réunion où Romains et immigrés discutent du climat délétère issu d'une défiance réciproque, « *è non fare sì che ci sia una guerra tra poveri. Sarebbe la cosa più stupida!* »²⁰. Cette prise de conscience sera-t-elle salutaire : est-il encore possible de « *fare comunità* » ?

C'est en même temps que le personnage-guide formule les fruits de sa réflexion, que se construit la synthèse. L'opacité du réel le cède à une meilleure intelligibilité en même temps que l'enquête filmique progresse. À la fin du *Sangue verde*, on fait retour sur le hangar du début : l'image est maintenant lisible et le spectateur sait les causes immédiates et lointaines qui, après la « chasse à l'homme noir » de Rosarno, ont conduit à une évacuation en urgence durant laquelle les travailleurs africains ont abandonné

18. « Ce sont les hommes qui ont à construire leur morale et leur engagement », écrit E. Barot, analysant le refus de la figure de l'intellectuel éclairé dans l'œuvre de Rosi (*Camera politica: dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Vrin, 2009, p. 84). Par cet aspect aussi, le cinéma de Segre est à rapprocher de Rosi.

19. *Magari le cose cambiano*. Mn 40.

20. *Ibid.* Mn 58' 45".

la plupart de leurs effets. Au terme d'un parcours cognitif, les objets parlent, comme dans certains mémoriaux, et maintenant, le spectateur les entend.

Le dévoilement des tenants et des aboutissants de situations complexes et polémiques ne s'arrête pas à l'examen du réel; le réalisateur interroge aussi l'inconscient: les représentations collectives, l'imaginaire, le poids de l'héritage colonial, les ramifications anciennes d'archaïsmes persistants, les refoulements et les non-dits. Le médium cinématographique est, de ce point de vue, particulièrement adapté. Car l'image agit comme un révélateur: notre « *cicerone* » romaine exilée à Ponte di Nona, dans sa cuisine, s'efforce de rendre une seconde jeunesse au gant de base-ball de son fils cadet à l'aide de lait démaquillant. Comme dans les villes américaines les moins pourvues en offre culturelle, le centre commercial est le but de la sortie du samedi. C'est le fils aîné qui sera notre guide. Avant sa promenade, sa camarade de classe – la jeune lectrice de Marx – l'interroge depuis le hors-champ. Assis dans la cuisine familiale, l'adolescent aux cheveux ras, avec son sweet-shirt à capuche, la casquette de base-ball rouge flamboyant au-dessus de ses taches de rousseur, est une vivante (ré)incarnation de la jeunesse américaine des années 1960. Sa jeune voisine lui demande: « *Non hai qualche hobby, qualcosa?* ». Il n'en a aucun. Il va juste se promener, parfois, au centre commercial. « *Faccio i giretti* », répète-il, et le suffixe, intraduisible en français, dit assez la modestie de la chose.

– *Fai i giretti. Tipo? Raccontaci un giretto tipo!*

– *Eeeh, un giretto tipo... Giro Roma Est*²¹ *cinque volte*. [geste de la main indiquant qu'il tourne en rond].

– *Eh va bè ma così vedi sempre le stesse cose. E allora?*

– *Eeeeh, ti diverti così*²²

dit le garçon en haussant les épaules, le regard baissé. Le « cinéma-œil » le suit dans sa balade, en apparence très banale. La scène suivante a pourtant quelque chose de poignant: l'adolescent au teddy (inscription « yankees » barrant le dos de satin blanc) monte et descend, assis sur la rampe d'escalator, et arpente sans but les allées de marbre d'un centre commercial qui ressemble à un Palais des Mille et Une Nuits. Son ami et lui contemplent, émerveillés, le ballet des poissons tropicaux dans un aquarium géant. Par l'image, tout est dit: le modèle américain s'est imposé, mais les moyens de consommer manquent à ce prolétariat des banlieues, enfermé dans un rêve dépassé, désuet, kitsch. On pense à Marcovaldo au supermarché,

21. Le promoteur a voulu faire de « Roma-Est » le « plus grand centre commercial d'Europe » alors que la capitale italienne est loin d'être la plus grande ville d'Europe; cette disproportion est commentée dans le film.

22. *Ibid.* Mn 43.

quand, dans les années 1950²³, Calvino narrait l'équipée tragicomique de son personnage, suivie de sa femme et de ses enfants, dans un magasin où, sans pouvoir rien s'offrir, il voulait juste expérimenter la sensation du consommateur qui pousse un chariot rempli de marchandises.

Le constat final est sans appel ; dans sa cuisine, le personnage-témoin remarque que les travailleurs et les retraités d'aujourd'hui se contentent de dire qu'ils « n'y arrivent » pas... et rien de plus²⁴. Ancienne militante de gauche, elle a résumé là toute la démobilisation du citoyen, la disparition d'une conscience de classe, l'abdication, le renoncement même à l'espoir. Le film s'arrête brutalement, sur ce qui est, politiquement, une aporie. Pourtant, à la fin du parcours réflexif promu par l'œil-caméra, le personnage-témoin est, certes, toujours victime des mêmes dysfonctionnements, mais il ne peut plus en être dupe (pas plus que nous). C'est sans doute la réappropriation du sens qui est la visée ultime du cinéma documentaire de Segre. Dans un moment idéologique de dispersion et de désorientation, l'œil-caméra remet l'événement en perspective ; il vient rendre au « *cittadino* »²⁵ les moyens de comprendre ce qui lui arrive et ce faisant, de redevenir (peut-être ?) acteur de son histoire. La lucidité à laquelle accède ce dernier le place dorénavant « hors » du jeu dont il n'était qu'un pion.

Éthique et esthétique

Par sa dimension participative et ses intentions déclarées, le cinéma de Segre s'offre comme lieu de la démocratie. Il en découle quelques implications pratiques concernant les principaux choix esthétiques.

Le respect de la réalité du témoin impose de saisir le sujet dans son rapport à son milieu naturel, sans édulcoration ni dramatisation excessive.

Ce sont des « gens ordinaires » que filme la caméra de Segre. Après la scène d'ouverture de *Magari le cose cambiano*, le spectateur a découvert celle qui sera son guide principal dans l'exploration des marges urbaines de la capitale. En surpoids, sans maquillage, vêtue de couleurs sombres, elle incarne l'antithèse des standards de la beauté hollywoodienne (mais sous l'œil de la caméra, au terme de cette incursion filmique dans des

23. I. Calvino, « Marcovaldo al supermarket », in *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Turin, Einaudi, 1963, p. 88-93.

24. C'est la réplique finale du film : « *Mi' padre mi raccontava delle sue lotte, degli scioperi del dopoguerra. ... Però almeno tu lì eri vivo, eri attivo ! Cioè lì scendevi, scontravi ! Cioè... oggi ? Oggi c'è l'operaio... va lì e fa : "Non arrivo a fine mese, non ce s'arriva !" , e basta. Così ! "Non ce s'arriva a fine mese". Poi intervista la vecchietta e fa : "Non ce la faccio più a fine mese". Eh ! Basta ! È questo* ». *Magari le cose cambiano*, mn. 62.

25. Par cet italianisme, nous voulons désigner « l'habitant de la cité », tout autant que le citoyen.

banlieues bien peu attrayantes, sa lumineuse présence aura bel et bien fini par humaniser le milieu).

Le refus des cadences rapides d'enchaînement des plans est un autre choix formel qui éloigne le cinéma de Segre du modèle hollywoodien dominant. Ici, on prend son temps, car le temps de l'écoute accordée à l'autre s'accommode mal de la précipitation. La lenteur ménage aussi des espaces de réflexion : le temps est donné de se poser des questions. On retrouve un parti-pris de lenteur dans certaines scènes des fictions : longs plans sur le ciel et les arbres de la forêt alpine que traverse Dani le Togolais²⁶, longs plans sur la jeune femme chinoise, camarade de chambre de Shun Li, qui s'isole sur une grève désolée pour une séance de tai chi très chorégraphique. Ce personnage va disparaître sans que nous ne sachions plus rien de son destin, mais dans cette scène muette, lente, puissante²⁷, elle a offert au regard l'icône anonyme de la solitude et de l'exil.

Le gros plan est courant dans le cinéma documentaire mais le choix du très gros plan, en revanche, est plus insolite. Sa récurrence chez Segre (très marquée dans *Il sangue verde*) en fait un choix stylistique : reflète-t-il la volonté de coller au plus près du témoignage de la victime, de tendre l'oreille vers une voix faible (eu égard au pouvoir des médias dont Segre nous montre comment ils ont utilisé les événements de Rosarno pour servir des intérêts politiques) ? D'une « pulsion scopique » précédemment évoquée, serait-on passé à la focale serrée d'un examen « à la loupe » ?

Le respect de l'authenticité d'un témoignage porte à éviter doublage et / ou *voice over*²⁸. Les sous-titres sont préférés : ils ont l'avantage de laisser entendre le murmure du monde, souvent babélique.

La voix off est généralement absente : il revient au spectateur de tirer ses propres conclusions (en 2015, elle est utilisée, en revanche, dans *I sogni del Lago salato*).

Chose surprenante, la présence du réalisateur est parfois manifestée. Dans certaines scènes, les personnes filmées mentionnent sa présence alors qu'il se tient, muet, dans le hors-champ (derrière la caméra, imagine-t-on). « *Io do le chiavi a Andrea e ti faccio portare fino a Cave* », propose la mère à son fils, en retard pour le bus²⁹. À un autre moment, une voisine âgée,

26. *La prima neve*.

27. L'accompagnement sonore est remarquable ; il donne une grande ampleur à cette scène pratiquement chorégraphiée, où le mystère de l'espace lagunaire, ni complètement terrestre ni complètement maritime, image possible des identités hybrides, est magnifié.

28. La *voice over* est utilisée dans *Come peso dell'acqua* (2013), expérience singulière à vocation didactique réalisée avec Rai 3, à mi-chemin entre reportage et expérience théâtrale.

29. *Magari le cose cambiano*. Mn 38. La phrase continue : « *Anzi, sarebbe bello vedere dov'è la scuola... quaranta chilometri da qua!* ».

arrivant à l'improviste, exprime son étonnement face à l'hôte inconnu et à sa caméra³⁰. Pourquoi n'avoir pas coupé au montage ces scènes qui pourraient apparaître comme des « ratées » ? C'est que le dispositif filmique ne cherche pas à être occulté : la caméra est bien là. En rendant sa présence manifeste, Segre suggère qu'il n'y a pas de césure entre le plan du témoin filmé et celui du réalisateur : les deux sont « dans la vraie vie ». Si la relation intervieweur / interviewé repose communément sur une hiérarchie sous-jacente, celle-ci est ici niée. C'est, du moins, ce qui est signifié.

Épistémologie de l'enquête filmique – Ciné(Ma) Vérité

Le projet cognitif qui se déploie au travers de ce que nous avons qualifié d'« enquêtes filmiques » mobilise toutes les ressources – sonores et visuelles – du médium cinématographique. Or, derrière la collecte d'images, le rapprochement de réalités issues de contextes et de temporalités différentes, le recueil des témoignages clé, l'art du montage... se tient un réalisateur qui donne forme à sa création.

Jamais la prétention militante à la fidélité au réel ne peut s'affranchir du fait que le film est une *construction*, une *mise en scène*, une *sélection* de traits jugés pertinents du réel, et un *choix dans leur ordonnancement* en images et en son. Bref, même le cinéma militant prétendument le plus « neutre » est soumis au fait que le mode de construction de tout film conditionne la réception de son contenu [...] ³¹,

écrit Emmanuel Barot dans *Camera politica*, ce que résume la très synthétique formule empruntée à Chris Marker : « tout cinéma-vérité » est « ciné-MA vérité »³². Croire en l'éclipse réelle du réalisateur au bénéfice de la parole du témoin revient à cultiver une illusion d'optique...

À partir de l'émission discursive, le travail de reconstruction à mettre en œuvre nécessite la participation du spectateur. La démarche est inductive et le réalisateur met en place un dispositif d'aide à la lecture : intertitres (qui vont, parfois, jusqu'à saturer l'écran), images d'archives, construction contrapuntique, « grand témoin »... Le champ des interprétations possibles se réduit d'autant. La critique cinématographique n'a pas manqué de l'observer : « *assumendo da subito i ruoli di narratore, demiurgo ed esegeta della propria opera, il regista svela infatti ogni possibile interpretazione e traccia tutte le possibili associazioni, finendo per soffocare la soggettività*

30. *Magari le cose cambiano*. Mn 38.

31. E. Barot, *Camera politica*..., p. 16-17.

32. *Ibid.*, p. 16.

dello spettatore»³³, écrit Emanuele Sacchi dans sa critique des *Sogni del lago salato* où ce dispositif est particulièrement insistant.

Paradoxalement, c'est du côté du film scénarisé qu'on trouvera ces espaces de jachère du sens propices à être investis par l'imaginaire. Et c'est la résurgence du « mystère » qui donne chez Segre la pleine mesure de la poésie du récit. Dans *Io sono Li*, l'amie chinoise, personnage quasi muet, disparaît dans un hors-champ narratif. Comme Shun Li, on devine que c'est elle qui aura réglé la dette de sa camarade de chambre, accélérant ainsi la venue de son fils de Chine. Mais cette figure garde tout son mystère tandis que plane sur elle une ombre vaguement mortifère³⁴. L'opacité de cette figure secondaire ouvre, en effet, sur l'insondable des êtres et des choses, creusant un relief inattendu.

D'autres espaces d'incertitude subsistent : dans l'ambiguïté du message délivré par le film, par exemple. *Io sono Li* montre comment le corps organique de la communauté finit par éjecter les deux « pièces rapportées » que sont Shun Li et Bepi. Pourtant, le processus d'intégration est en marche, déjà réalisé en partie. La scène où la serveuse chinoise enseigne en pur dialecte *chioggiote* à la nouvelle venue, Shun Li, la recette du Spritz et la pratique du « *ciodo* »³⁵ est un vrai morceau d'anthologie. Le repli sur soi de la petite communauté des pêcheurs de la lagune est vain : point n'est même besoin de se préparer à un futur transculturel – multi-ethnique et polyglotte – car le présent l'est déjà³⁶. À la fin du film, la scène du bain ouvre sur le futur, incarné dans la figure de l'enfant de Li. Tout juste arrivé de Chine, il s'exprime dans sa langue maternelle mais c'est pour dire sa grande hâte d'apprendre l'italien. Là où l'existence d'un scénario pouvait laisser penser que le cadre était plus étroit, le spectateur trouve finalement une certaine liberté de lecture : libre à lui, dans ce drame assez noir, de voir le verre à moitié vide ou à moitié plein.

33. E. Sacchi, « Un film a tesi. Un incastro di parallelismi e accostamenti, di affinità e divergenze tra il Kazakistan del miracolo petrolifero e l'Italia anni Sessanta », www.mymovies.it. Dernière consultation : février 2016.

34. Ces femmes chinoises travaillent des années sans contrat pour se libérer d'une « dette » que des passeurs mafieux, dans leur communauté, fixent à leur gré. La camarade de chambre de Shun Li n'avait pas réglé sa propre dette : que faut-il déduire de la généreuse cession de son argent au bénéfice d'une inconnue dont elle n'aura partagé la chambre que quelques mois ?

35. Terme vénitien désignant « l'ardoise » des consommations prises à crédit.

36. Dans « Lampedusa, il documentario *Come il peso dell'acqua* : i migranti e la loro storia », Stefano Liberti fait un constat similaire : « *Migranti di prima e seconda generazione [...] sono una fetta della nuova Italia. Inutile combattere* », écrit-il, car « *prima o poi la percezione di vivere in una società multiethnica si impadronirà degli italiani* » (<http://www.ilfattoquotidiano.it/2014/10/03/lampedusa-come-il-peso-dellacqua-una-strage-spiegata-dagli-occhi-dei-migranti/1141495/>). Dernière consultation : février 2016).

Conclusion

Enregistrant les tensions du réel, le cinéma de Segre procède à une sorte d'« état des lieux » et remonte aux sources des dysfonctionnements qui affectent le corps social, en particulier dans ses composantes les plus fragiles. En donnant une visibilité à ces sujets en marge du pouvoir, en rendant leurs voix audibles, le réalisateur contribue à modifier les représentations collectives que le quatrième pouvoir informe de manière souvent globalisante, voire caricaturale, en jouant sur les peurs archaïques. Même si elle n'est pas sans quelques limites épistémologiques, cette expérience politique, où prend corps l'utopie d'un cinéma démocratique tel que l'avait rêvé Zavattini dans les années 1960, garde tout son intérêt.

On pourra s'interroger sur la marge d'interprétation laissée au spectateur : elle est parfois restreinte. On ne peut nier cependant qu'Andrea Segre a mis au point une forme cinématographique propice à la saisie de l'Histoire en mouvement, au moment même où nous sommes pris dans son flux.

La force politique du propos ne doit pas occulter les dimensions esthétique et poétique de l'œuvre. N'oublions pas que l'ouverture et le final du film le plus connu à ce jour, *Io sono Li*, sont placés sous le signe de la figure tutélaire d'un poète, Qu Yuan, qu'on honore en faisant brûler une flamme : quand l'humanité est défaite, l'art offre encore une voie de salut.

Brigitte LE GOUÉZ

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3